



Apunts a
contrallum

El cinema és un mirall anomenat Antoine Doinel

Los 400 golpes.



J.C. Romaguera

La irrupció de François Truffaut dins la història del cinema, després de deixar constància de la seva combatent cinefília a *Cahiers du cinéma* i d'haver realitzat alguns curtmetratges, es produí amb el seu primer llargmetratge, *Los cuatrocientos golpes* (*Les quatre cents coups*, 1959). Allò que llavors es desconeixia és que el film es convertiria en un dels paradigmes de l'edat adulta de la modernitat cinematogràfica i que el seu protagonista, Antoine Doinel, s'erigiria en una icona de l'època i en l'eix sobre el qual s'elaboraria un projecte insòlit: la narració d'una biografia fictícia al llarg de vint anys a través de tres llargmetratges més —*Besos robados* (*Baisers volés*, 1968), *Domicilio conyugal* (*Domicile conjugal*, 1970) i *L'amour en fuite* (1970)— i l'episodi, *L'amour a vingt ans*, d'una pel·lícula titulada *Antoine i Colette*.

Los cuatrocientos golpes és, per tant, el punt de partida d'una biografia cinematogràfica, la d'un nen de tretze anys anomenat Antoine Doinel, però sobre-

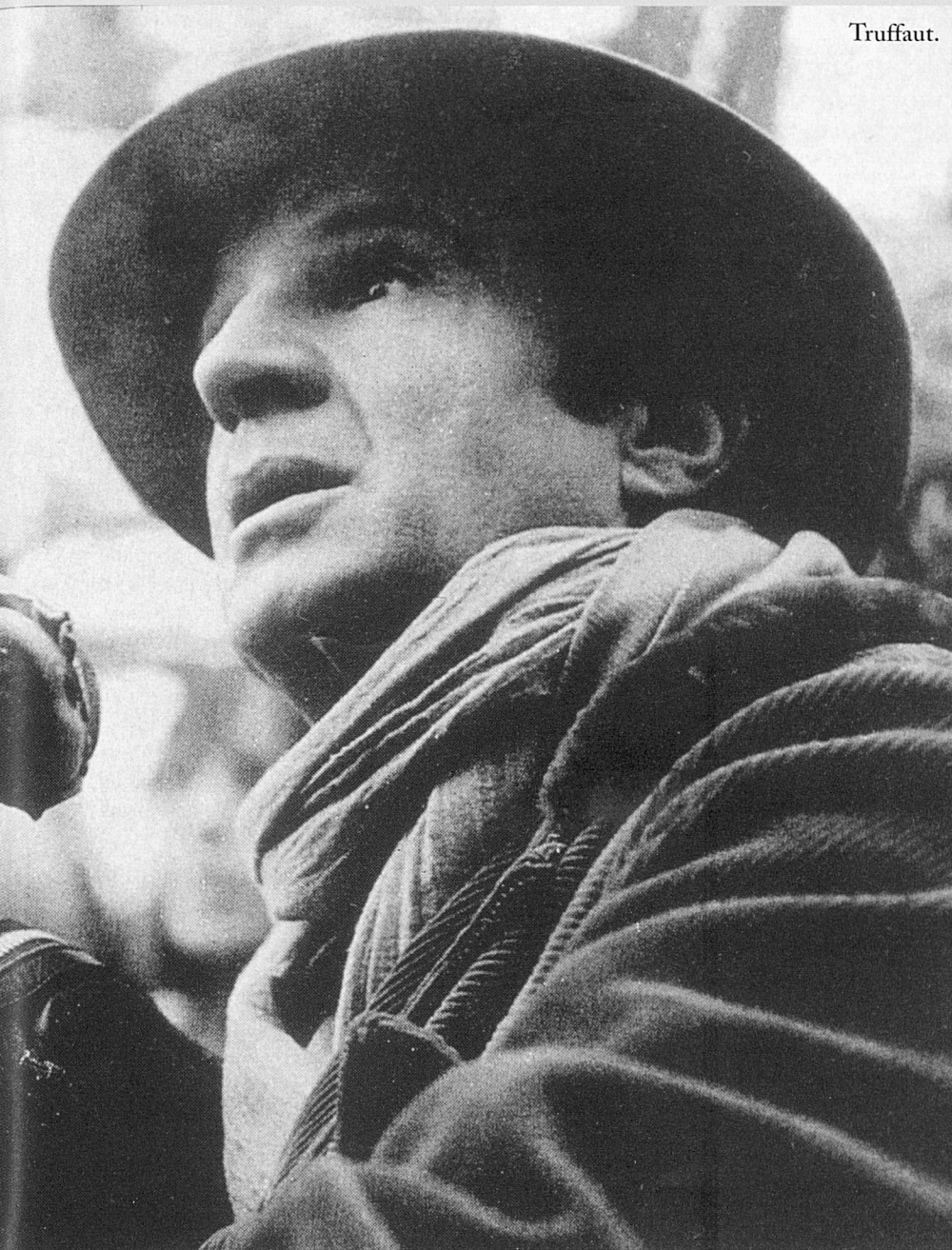
tot es considera la pròpia autobiografia, François Truffaut, qui, al llarg dels anys, sempre va entrar en el joc de la confusió sobre els aspectes ficticis i reals de la pel·lícula. Si per una banda afirmava que: "*Los cuatrocientos golpes* no és un film autobiogràfic (...). Si el jove Antoine Doinel s'assembla a l'adolescent turbulent que vaig ser, els seus pares no s'assemblen en res als meus, que foren excel·lents", per altra banda, s'encarregava de confirmar que: "Vaig tenir la infància d'Antoine Doinel. No hi havia exageració en el film. De fet, tinc la impressió d'haver omès coses que podrien haver semblat inversemblants." Al marge de les declaracions de Truffaut, dirigides a augmentar la llegenda, cal pensar que el punt de partida, més fidel o menys, sigui la pròpia vida del cineasta, i segurament sigui precisament el retrat familiar allò que més hi connecti. No ha de resultar estrany, llavors, que el París que vegem s'apropi més al de finals del 1940 (la infància de Truffaut) que no pas al de l'any 1959, ni tampoc no ha de sorprendre que sigui la figura materna la que resulti més castigada per la dura mi-

rada del cineasta, qui de nen es crià amb la seva àvia i lluny d'una mare despreocupada.

D'aquesta manera, *Los cuatrocientos golpes* ens presenta un nen que pateix, per una banda, la indiferència d'un pare (no biològic) que no sap com tractar-lo i que tan sols es preocupa de participar en carreres de ral·li els caps de setmana i, per altra banda, la manca d'atenció i d'afecte d'una mare que li fa pagar les seves frustracions. L'odi cap a la mare augmenta quan el protagonista la troba en el carrer fent-se petons amb un altre home, i queda evidenciat quan davant el professor de l'escola, i havent de justificar la seva falta d'assistència el dia anterior, menteix dient que la seva mare ha mort. Però la tristesa de la vida d'Antoine Doinel no queda limitada a l'àmbit familiar, sinó que també es trasllada a l'àmbit escolar que, fonamentat en una educació repressora i l'aplicació del càstig, esdevé una mena de gàbia per un personatge tan individualista i evasiu. Davant la situació de perpetu desencís, Antoine Doinel tan sols troba com a refugi la literatura (és



...Truffaut va saber aplicar una idea que ell mateix explicava i que consistia en no buscar l'efecte poètic de manera voluntària, ja que aquest era una simple conseqüència de l'exposició de la infància a través dels fets més trivials



Truffaut.

un entusiasta lector de Balzac) i el cinema (homenatges a Ingmar Bergman, Raoul Walsh i al seu camarada Rivette), però ambdues opcions tan sols esdevenen recursos puntuals que topen amb la incomprensió de la dura realitat. Serà després, en una escapada en solitari, una vegada fugat d'una institució militar en la qual l'han enviat, quan es trobi amb el seu enyorat mar i se li ofereixi una oportunitat de ser lliure.

Contràriament, doncs, a les conclusions que extreia el seu admirat Ro-

berto Rossellini a *Alemania, año cero* (*Germania, anno zero*, 1948), una de les referències de Truffaut per a la pel·lícula, el cineasta francès ofereix una oportunitat, perquè el protagonista surti d'aquesta mena de setge al qual és sotmès al llarg del film per les autoritats familiars i civils, i ho fa mitjançant un colpidor *tràveling* rematat amb una imatge congelada del rostre de Doinel, mirant reptadorament a la càmera —a l'espectador, a tothom—. De totes maneres, Truffaut, malgrat el

to amarg i pessimista d'aquest inici a l'adolescència, al llarg del film no recorre a un desmesurat èmfasi que porti encara major dramatisme, com tampoc no cau en una perspectiva limitada del comportament del protagonista. Tot al contrari, el film deixa pas a un to desimbolt, per moments, romànticament nostàlgic, en altres, i sobretot ens presenta una figura protagonista complexa, que, en cap cas, presenta el menor indici de malícia, i si que pateix les desgràcies de la innocència i la mala sort. A més, Truffaut va saber aplicar una idea que ell mateix explicava i que consistia en no buscar l'efecte poètic de manera voluntària, ja que aquest era una simple conseqüència de l'exposició de la infància a través dels fets més trivials.

Per tal de desenvolupar aquesta exposició de la infància d'Antoine Doinel, el cineasta francès optà per una estètica que defugia els rupturismes i les audàcies proposades pel llavors camarada Jean-Luc Godard en la seva òpera prima, *À bout de souffle* (*Al final de la escapada*, 1959). Deixava de banda Truffaut la ruptura de la noció de continuïtat i la primacia dels temps morts dins el relat, per deixar constància que els seus referents eren l'esmentat film de Rossellini i *Zéro de conduite* (1933), de Jean Vigo. Del primer, la pel·lícula heretà una posada en escena que es desenvolupa majoritàriament en ambients exteriors, la qual cosa contribueix al fet que el film adquireix un caire més realista, i del segon, aprofità la visió amoral sobre els comportaments negatius i el seu cant a la llibertat i a la incisiva crítica a les institucions (familiar i social). A més, la pel·lícula es deslligava de la tendència establerta pel classicisme que consistia en deixar el relat tancat —l'esmentada seqüència a la vora del mar a Normandia— i adquiria precisament la seva consciència com a ficció cinematogràfica en la mesura que incloïa en el relat nombroses citacions o referències a altres films. Així és com *Los cuatrocientos golpes* acaba erigint-se en allò que li ha atorgat transcendència i un lloc entre els clàssics moderns, és a dir, una contínua amalgama de realitat i ficció. Era l'inici de l'etern joc establert pel cineasta entre cinema i vida. ■